

LAOCOONTE

RÉVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por **Mar García Ranedo** y **Fernando Infante del Rosal**

UT PICTURA POESIS

Versos de amor insensato, Poemas de **Antonio del Junco**

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA Sección coordinada por **Zsolt Batori**

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Batori**

TEXTO INVITADO: El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins** (Trad. **Andrés Luna**)

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, **Paloma Atencia-Linares**

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, **Milagros García Vázquez**

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattinia**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Victor Murillo Ligorred**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS Y TRADUCCIONES

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
 SOCIEDAD ESPAÑOLA
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por Mar García Ranedo y Fernando Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Poemas y fotografías de Laocoonte n. 45, Antonio del Junco	25-26
<i>Versos de amor insensato</i> , Poemas de Antonio del Junco	27-47

PANORAMA

FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Batori** (Coord.) 51-55

TEXTO INVITADO

El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins**.
Traducción de **Andrés Luna Bermejo**

ARTÍCULOS

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins,
Paloma Atencia-Linares

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue
(2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy,
Milagros García Vázquez

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattinia**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred**

MISCELÁNEA	277
En la periferia de las estéticas de lo virtual. Un análisis de la integración del cuerpo en la poética digital de Charlotte Davies, Alejandro Lozano	279-293
Invencción: arquitectura sin Arquitectura, José Antonio Ruiz Suaña	294-311
RESEÑAS	313
Frente a frente: los dos Cioran, Joan M. Marín	315-316
Retazos de una estética no escrita, Francesc J. Hernández i Dobon	317-319
La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética, Jorge Martínez Alcaide	320-322
De la ficción como método de conocimiento. Áurea Ortiz Villeta	323-326
Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento, César Moreno-Márquez	327-331
Crear en tiempos digitales o cómo vivir a base de méritos, Guillermo Ramírez Torres	332-335
Ernst Friedrich y el entusiasmo por la paz, Raquel Baixauli	336-338
La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke, Javier Castellote	339-342
Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze, Raimon Ribera	343-345
Y tú, ¿por qué eres negro? Carlos García Martínez	346-350

Fotografías de **Antonio del Junco**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografía de **Antonio del Junco**.

Fotografías de 'Conversando con': **Antonio Cuesta**.



La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter

Painting as a footprint: photography and painting in the work of Gerhard Richter

Víctor Murillo Ligorred*

Resumen

El presente artículo trae al frente la obra de Gerhard Richter en términos de huella o índice, conceptos por los cuales mejor se comprenden las maneras de pintar del artista alemán a partir de 1962. Para ello, se analiza cómo funciona el concepto de índice tanto en las fotopinturas de los años sesenta, como en la obra abstracta de los años ochenta y noventa. Se estudia cómo sus formas de hacer tienen que ver con un arte de máquina y no con el proceder tradicional de los pintores para crear cuadros. Después se centra el debate en la tecnicidad, la mecanicidad y el anti estilo característico de las fotopinturas y los cuadros abstractos entendidos en clave de huella, alejados de la pintura convencional y sin ningún tipo de artificio. Una lectura actual sobre lo icónico que explora los nuevos lenguajes de lo artístico desde la mecanicidad de la técnica en el deslizamiento que surge de lo fotográfico hacia lo pictórico.

Palabras clave: Índice, fotografía, pintura, Gerhard Richter, anti estilo

Abstract

The present text approaches the work of Gerhard Richter in terms of footprint or index, concept by which better understand the ways of painting of the German artist from 1962. For do this, we analyze how the concept of index works both in the photo-paintings of the 1960s and in the abstract work of the eighties and nineties. It is studied how their ways of doing have to do with a machine art and not with the traditional procedure of painters to create paintings. Afterwards, the debate focuses on the technicality, the mechanicity and the anti-style characteristic of the photo-paintings and the abstract paintings understood as a footprint, far from conventional painting and without any type of artifice. A current reading on the iconic that explores the new languages of the artistic from the mechanicity of the technique in the slide that arises from the photographic to the pictorial.

Key words: Índice, photography, painting, Gerhard Richter, anti-style

1 Sobre la dimensión del concepto de índice en la obra de Gerhard Richter: de su origen en las fotopinturas, a su desarrollo pleno en la abstracción

Gerhard Richter, pintor alemán de la segunda mitad del siglo XX, comienza a realizar en los años sesenta un tipo de obra pictórica alejada de los cánones de la historia de la pintura. Con gran afición por la fotografía, Richter comienza a desarrollar un discurso sobre lo fotográfico, en relación con una suplantación de lo pictórico. Partiendo de este planteamiento, donde la pintura es entendida a través de

* Universidad de Zaragoza, España. vml@unizar.es
Artículo recibido: 05 de marzo de 2018; aceptado: 30 de octubre de 2018

la fotografía, el objetivo principal de la investigación se encuentra en la explicación y argumentación de cómo el concepto de *index* es el término por el cual mejor se comprenden las maneras de pintar del artista. Sus formas de hacer pintura se alejan de una historia tradicional de las artes plásticas, combinando en una suerte de soldadura compleja la fotografía y la pintura en una misma obra. La obra de Gerhard Richter forma parte de los proyectos de hibridación de los años sesenta que, con la perspectiva del tiempo y analizados con las herramientas formales oportunas, arrojan nuevas y actuales lecturas sobre lo icónico. Para ello, nuestra teoría se desarrolla a través del análisis y la comparación de obras del periodo de los sesenta a los ochenta en las que se advierten sus formas de hacer, tanto en los cuadros de las fotopinturas, como en los del periodo de la obra abstracta posterior.

El concepto que utilizamos para comprender las formas de hacer en Gerhard Richter es el de término de *index* que, explorado por las artes plásticas en la segunda mitad del siglo XX, tiene su origen en la teoría de la clasificación de los signos descrita en Peirce (Peirce 1987). Pero el interés que surge para este estudio se centra, exclusivamente, en cómo el *index* es aplicado a la fotografía, en tanto que rastro o huella de las trazas de un real. A partir de aquí, el interés en el *index* se sitúa en la relación de causalidad que existe entre la imagen y el referente con el que guarda memoria. Es entonces, a partir de esta premisa, donde Gerhard Richter traslada al cuadro una imagen de manera mecánica, en la relación de causalidad que tiene con la foto de la que parte. Para ello, el pintor traslada, punto por punto, la imagen foto a la imagen cuadro, sin añadir nada a este que no estuviese previamente en la fotografía o, en un segundo momento, el cual también interesa en este artículo, cuando la obra abstracta de los años ochenta se aleja del artificio de los pintores, trasladando la pintura a la superficie del cuadro de manera mecánica, no recordando a una pintura tradicional y explorando nuevos caminos en lo pictórico. El *index* aquí se presenta como el término fundamental que explica sus formas de hacer y, por tanto, se sitúa en el centro de la producción artística del pintor. A partir de lo señalado, Richter realiza una obra neutra, homogénea, alejada de la historia de la pintura, donde lo interesante para él no es mostrar la mano del pintor, sino la huella del aparato. Richter esconde la mano para mostrar una obra mecánica, donde la tecnicidad a través de la ausencia de empastes y la cualidad vibrante de los barridos, emergen como características principales de esas imágenes. En ello, la obra del periodo de las fotopinturas se caracteriza por reflejar la huella de la imagen a través de lo mecánico y lo técnico, frente a lo artesanal de cualquier pintura, además de jugar con lo real, a través de la representación fotográfica en términos *index*icos. Los difuminados e imágenes borrosas vinculan la imagen con la mecanicidad del proceso, a través de la cual, se elimina cualquier recuerdo plástico. Intenta deshacer demarcaciones, borrar límites y contornos, con el fin de igualar, clarificar el contenido y hacer una representación más creíble y autónoma. Lo importante es la relación que conecta el origen técnico del imaginario pictórico con la idea de la huella, es decir, de *index* en sus obras. El carácter *index*ical se trae al frente directamente con la anti composición y el anti estilo (Edwards 2007: 32). El distanciamiento ideológico reside en la falta de claridad en las obras presentadas por medio de las fotografías. Las concreciones se desvanecen con los borrados intencionados. La imagen entonces, no presenta la mano del pintor, sino la huella del rastro fotográfico con pintura.

Para centrar cómo el *index* revierte en la obra de Richter y cómo es entendido aquí, desde un primer momento se establecen dos líneas diferenciadas que explican

la conexión entre la pintura de Richter y la cualidad puramente fotográfica del término. Tanto en la obra figurativa, como en la abstracta, el índice es el término que explica sus formas de proceder y el que conecta unas partes con otras, en un discurso aparentemente deslavazado en términos pictóricos.

Primera línea. Richter muestra una mecanicidad de la pintura que, lejos de encontrarse en los cauces de la historia de ésta, señala directamente hacia un anti estilo propio de la fotografía y lo fotográfico. Es decir, Richter no crea pintura en el sentido de la historia de la pintura, sino que consigue crear pinturas en tanto que fotografías. A partir de aquí, Richter ratifica que su obra obedece a un carácter fotográfico. El propio artista argumenta su decisión de pintar a partir de fotografías y de hacerlas, como él mismo indica, a través de la pintura:

Pintar a partir de una fotografía forma parte del proceso de trabajo. No es una característica distintiva de mi visión, es decir, no sustituyo la realidad con una reproducción de ella, con un mundo de segunda mano. Yo recurro a la fotografía como Rembrandt recurrió al dibujo y Vermeer a la cámara oscura, para hacer un cuadro. Podría prescindir de la fotografía y el resultado seguiría presentando el aspecto de una fotografía copiada. Así, de hecho, los conceptos “reproductivo” o “directo” carecen de sentido (Richter 2003: 18).

En el mismo sentido, Richter asume la dificultad (como imposibilidad) de la creación de una fotografía con pintura, y sentencia al respecto: “Soy un surrealista” (Richter 2003: 20). En su investigación como pintor llega a la conclusión, siguiente: la fotografía le facilita la tarea de hablar de una realidad que puede ignorar y no juzgar a través de ella misma. La fotografía es, en este sentido, el medio por el cual Richter pinta la realidad mediada por un documento, con el cual, pinta sin implicación ideológica alguna, sin un posicionamiento concreto (aparentemente). A lo que Richter añade: “La fotografía me sirve como documento sobre una realidad que ignoro y que no juzgo, que no me interesa y con la que no me identifico” (Richter 2003: 20).

Richter pinta, o crea, un mundo fotografiado en el sentido que lo expresa Lang (1995: 95). Sólo es posible pintar como él lo hace. Donde todo está mediado por el aparato fotográfico, solo cabe el hacer pinturas como fotografías, o mejor aún, fotografías con pintura. Richter crea un tipo de pintura que en esa suerte de imágenes encontradas se convierten en una pintura *ready-made*. Es decir, traslada la imagen, punto por punto, desde la objetividad de la foto a la objetualidad del cuadro.

De hecho, su voluntad se encuadra en recomponer la fotografía en pintura o la pintura en fotografía. Para ello, difumina, emborrona y homogeniza la imagen de tal forma que no aparezca el estilo, sino por el contrario, el anti-estilo. El pintor mismo, en su intento de justificar la manera de hacer, condiciona la representación al explicar que, aún prescindiendo de la fotografía –entendida en este caso como modelo- la imagen seguiría siendo una foto. Esto es, todo en el cuadro es fotográfico, su encuadre, su perspectiva, su anti-composición, su anti-estilo. Todo lo que aparece en la imagen es fotografía, puesto que nada puede escapar a ella y nada debe entenderse fuera de la misma.

Segunda línea. Por tanto, si Richter pinta de una forma mecánica igual que una fotografía, es decir, a través de sus imágenes muestra la huella de los rudimentos, no una pintura convencional. Traslada, de manera mecánica, el rastro o la huella de unos aparatos técnicos que disponen la pintura sobre la superficie del lienzo, y en este

proceder, su pintura debe ser entendida como índice. El índice además de resultar de la mecanicidad del proceso, también se encuentra en la huella de los aparatos a través de los cuales traslada la pintura al cuadro, desde la tecnicidad y el anti-estilo.

Luc Lang escribe a propósito de esta relación con lo indicial lo siguiente: “En la obra de Richter, el carácter de la fotografía como signo indicial sirve para ofrecerle una especie de indiferencia visual o anti composición” (Lang 1995: 34). En este mismo sentido, Edwards (2007: 33) sostiene que Richter crea fotografías con pintura. Las imágenes se transfieren de la foto al cuadro en una suerte de *ready-made*. Edwards así lo explica:

Richter hace pinturas de fotografías como imágenes de pinturas. Al emplear fotografías para hacer pinturas *ready-made*, se considera que Richter ha vaciado de sentido muchas de las afirmaciones del legado moderno: la plenitud orgánica cede el paso a la vacuidad; y las afirmaciones del sujeto expresivo se vacían al tiempo que la huella de la mano del artista cede el paso a la huella del aparato (Edwards 2007: 32).

Este ceder el paso a la huella del aparato es la clave del asunto. El índice aparece en tanto que es la huella de la imagen en el cuadro. Asimismo, Luc Lang también apunta: “Si la representación ya no puede aparecer en la pintura sin una alusión a la fotografía, entonces Richter pintará un mundo fotografiado” (Lang 1995: 36). La imagen fotográfica se traslada al lienzo de un modo parecido al del aparato fotográfico, en tanto que Richter no añade nada ni quita nada al respecto. Traslada punto por punto lo que sucede en la foto referente creando una imagen “técnica” puesto que tiene que ver más con un proceso de máquina y en ello, con una pintura mecánica.

Osborne (1992: 109) menciona que existe un remanente de utopía a este respecto. Esto es, en cierto modo, gracias a la vinculación de las categorías adornianas de lo “mimético y lo cognitivo” en los diferentes polos de las denominadas fotopinturas. Osborne expone una teoría sobre el estatus ontológico del signo fotográfico (indicial), en el que analiza la obra de Richter y le confiere ese estatus utópico a la misma. Además de esto, el propio Osborne (2010: 340) sitúa la pintura de Richter como un índice histórico de las relaciones entre las esferas de la imagen fotográfica y pictórica. La pintura surge de una forma mecanizada, y es ahí precisamente, en esa mecanicidad donde muestra la huella de la fotografía, es decir, se establece como un índice. Lo mecánico y lo técnico, características de lo fotográfico, sitúan a la pintura de Richter como un índice, en tanto que esa mecanicidad de la pintura, muestra la huella de lo que la produjo. Así, esta circunstancia en Richter viene determinada por una triple pregunta acerca de la relación que se establece entre lo referente, el cuadro y la realidad. En primer lugar, se apunta a la relación que guarda la imagen con el objeto que la produjo. Parece haber un deslizamiento de lo fotográfico hacia el soporte del lienzo en este sentido. En segundo lugar, cómo se traslada éste referente al cuadro. Las imágenes se trasladan de forma mecánica, escondiendo la mano del pintor y mostrando la huella del aparato. Y en tercer lugar, qué relación guarda la imagen con la realidad. Lo real es conectado a través de la indicialidad del propio medio pictórico, puesto que a través de esa huella, el pintor crea un artefacto, fundado entre el aparato, la materia y el soporte, dando lugar a una imagen puramente objetual.

En la obra abstracta, el índice surge con el rastro de la huella del aparato, sin embargo, la diferencia con respecto a la obra de las foto-pinturas, estriba en lo matérico.

Las capas de pintura son arrastradas por grandes rudimentos que no recuerdan a una forma de pintar, sino a la huella del aparato con la que es tratada. La pintura evidencia el rastro de la materia sobre el lienzo. Esa huella en tanto que índice evidencia el paso del aparato mecánico con el que se distribuye la materia sobre el lienzo.

2 Los *Abstraktes Bild*, la pintura como huella

La pintura como huella se encuentra en los *Abstraktes Bild*, una obra que se ha prolongado en el tiempo hasta nuestros días, donde lo mecánico y lo técnico han suplantado cualquier atisbo de manualidad o recuerdo a una pintura tradicional. Richter elimina cualquier rastro de aura manual en la pintura mostrando, únicamente, una imagen que lejos de establecerse dentro de los cauces de lo pictórico, irrumpe en una suerte de pintura mecánica a través de los grandes rudimentos. La idea de índice se sitúa como el concepto por el cual mejor pueden ser explicadas las obras abstractas de los años ochenta, dentro de la serie *Abstraktes Bild* durante más de treinta años. Cercana al formato mural en su dimensión, pero también al expresionismo abstracto, la obra de nueva factura que realiza enfatiza el carácter indicial de la obra de arte, no en la vertiente de mostrar la huella de la fotografía, sino en la propia huella de los aparatos a través de los cuales consigue crear esas pinturas.

Si se apreciaba un claro deslizamiento hacia lo técnico y lo mecánico en las fotopinturas, ese deslizamiento se radicaliza y se hace mucho más acusado en la manera de hacer, en la relación que se establece de la pintura en tanto que índice en la etapa que tratamos, la de los *Abstrakt Bilder*. La obra abstracta sigue con ese denominado campo de pruebas, en torno a lo pictórico y lo fotográfico, donde Richter parece materializar de forma más clara lo planteado décadas antes. Aquí, la obra se torna abstracta, pero, frente a la abstracción de los grises monocromos realizados años antes, en 1970, o las cartas de colores, en 1972, ésta vez se presenta muy colorida y con un gran poder visual. Con esta obra de nueva factura, lo que vuelve a reiterar el propio Richter es esa conexión con el índice, investigación que comenzó a ser explorada en los años sesenta a partir de la obra *Mesa* de 1962.



Figura 1. Gerhard Richter. Mesa. 1962. Óleo sobre lienzo.

El trampolín que empuja a Richter en el proyecto de esta vertiente abstracta, parece vincularse a la realización de unos paisajes previos, cercanos a la corriente del romanticismo. Su elección conjuga en los términos, conexiones con lo sublime, lo bello, lo embustero y natural de esas representaciones de la naturaleza (Hernández Sánchez 2005: 107). El propio Richter dialoga a propósito de esas relaciones establecidas en esta serie cuando escribe:

Mis paisajes son, claro está, no sólo bellos o nostálgicos, románticos o clásicos, encantadores como el paraíso perdido, sino, sobre todo, “embusteros” quiero decir la dicha con que nosotros contemplamos la naturaleza, una naturaleza que en todas sus formas está siempre contra nosotros porque no conoce ni sentido, ni bondad, ni compasión, porque no conoce nada, es absolutamente banal, todo lo contrario a nosotros, es absolutamente inhumana. Toda la belleza que vemos en el paisaje, todo el colorido, el paisaje pacífico o violento de una disposición, el delicado trazado de líneas, el grandioso espacio y más cosas que podría citar, es una proyección nuestra, que podemos anular para ver el mismo momento sólo la fealdad y la monstruosidad más espantosas. La naturaleza es tan inhumana que ni siquiera es criminal. Ella es lo que en esencia debemos superar, rechazar –pues a pesar de toda la perversidad, la crueldad y la ruindad que nos caracterizan, todavía somos capaces de producir una brizna de esperanza (...)-. La naturaleza no tiene nada de eso, su estupidez es absoluta (Richter 1995: 124).

De este modo, el rechazo a la naturaleza embustera y tramposa, como irracional de lo natural, confronta fuertemente en la concepción racional de Richter como explica Schilling. Este choque se materializa en lo que puede considerarse su primera gran obra abstracta titulada *Construcción* del año 1976. La obra en cuestión es descrita por Schilling (2003: 23) como “una pintura tan complicada como impresionante, cuyo carácter ocupa una posición privilegiada en la obra del pintor, puesto que su atmósfera mística está en contradicción con la concepción racional de Richter.”

Desde esta perspectiva, lo interesante para nosotros es que Richter comienza a girar el foco hacia una obra abstracta sustentada en lo indécico, es decir, en la huella de la propia pintura que huye de lo artificioso y mentiroso de la historia de la pintura. Esta obra abstracta surge, como decimos, a partir de aquellos paisajes en clave de reescritura romántica, donde Richter comprende que la pintura, en tanto que materia, es otra cosa que la mostrada en la belleza de aquellos paisajes. Esto es, Richter comienza a desarrollar una serie de estrategias que lo catapultan a una obra abstracta de gran poder visual, relacionada con cierto misticismo (Richter 2004: 36). En la película documental realizada por Corinna Belz en el año 2009 titulada *Gerhard Richter paintings*, Richter realiza la mezcla de los pigmentos, no en la paleta, sino directamente sobre el lienzo con estas grandes espátulas y reglas de metacrilato. El proceso es contrario al proceso de un pintor tradicional o un desarrollo tradicional del medio. Richter no mezcla en la paleta. Pone el color directamente en el cuadro y, a través de esos grandes rudimentos, extiende y elimina ciertas partes, pero todo ello, desde la mecanicidad de su manera de hacer.

A través de los empastes, o los registros, el pintor ha conseguido crear imágenes visionarias que no pueden confundirse ni con la realidad, ni entre ellas mismas como explica Rose (1979). Pues bien, Richter intenta realizar una obra que debe ser entendida en los términos oportunos y que se aleja de ese planteamiento expuesto por Rose. En

su intención está el crear imágenes fotográficas con pintura. Es decir, su objetivo es no distinguirse de la foto. Por eso difumina, para igualar, homogeneizar y ocultar la mano del pintor mostrando la huella del aparato. La pintura como huella, entendida ésta como una consecuencia de la concepción fotográfica de la pintura, alejada de los embustes de la perspectiva, principal preocupación de Richter en su proceder, y que consigue a través de los grandes barridos realizados con grandes aparatos preparados para ello.



Figura 2. Gerhard Richter en su estudio. Grandes espátulas para los arrastres de pintura sobre el lienzo. Corinna Belz. 2009. Documental *Gerhard Richter Paintings*.

Asimismo, al observar directamente el trabajo del pintor en su estudio, se aprecia que todos estos rudimentos tienen la función de alisar, homogeneizar y arrastrar la pintura de una manera técnica o mecánica y dejar sobre el lienzo el rastro o huella de esa pintura retirada. En este sentido, todo lo que rodea a este tipo de pinturas es de un origen técnico-industrial¹. Por tanto, desde este punto de vista, podemos relacionar la obra de arte iniciada como *Abstraktes Bild* y prolongada hasta nuestros días, como una obra que se entiende a través del concepto de índice, del mismo modo que también es señalado por Osborne (2010: 341). El arte de máquina que desarrolla Richter en este tipo de obras deja ver, tanto la huella de los rudimentos, como el rastro de la pintura sobre el lienzo. Esta es la verdadera cuestión. No pinta, en el sentido tradicional del término, sino que dispone pintura igual que una máquina.

En estas obras, como decimos, se muestra la huella del aparato y no la mano del pintor. Existe un alejamiento extremo en la renuncia de la pintura, entendida desde la historia del arte, para relacionarse con un discurso de pintura en tanto que pintura, a través del índice. La serie de abstractos se muestra como una suerte de pintura mecánica donde el resultado se asemeja al de un *plotter* de pintura, y en ningún caso, al artificio del pintor de cuadros. Si el pintor de cuadros controla las técnicas y domina los materiales para crear unas texturas, unas profundidades, en definitiva, lo hace para crear una obra

1 Entiéndase aquí industrial como término contrario de artesanal. No hay artisticidad sino un procedimiento de alisado y raspado de la superficie constante, en la que las capas inferiores son “mordidas” por las superiores en los sucesivos arrastres.

(figurativa) que responda a un engaño visual; representa en dos dimensiones lo que la realidad muestra en tres. Pues bien, lejos de todos esos artificios, Richter muestra la pintura en tanto que pintura, como materia dispuesta únicamente no con su pincel, sino con unas grandes espátulas de forma mecánica. Este tipo de obras, entendidas desde la tecnicidad de la imagen, se relacionan con lo real en la misma medida que la huella, en tanto que índice, aparecen en ellas.

Desde este planteamiento, si en la obra de las fotopinturas Richter argumentaba que pintaba igual que una cámara de fotos (Richter 2003: 18), aquí lo hace del mismo modo que una máquina industrial. En la industria, la tecnicidad, la mecanicidad y la eficiencia se imponen por encima de cualquier otro criterio, del mismo modo que en estas obras lo importante es relacionar la pintura con el rastro de su rudimento y no con el gesto del pintor. Richter trata de plasmar ese sentido mecánico, alejado de gestos, de empastes engañosos (Pehnt 1995: 114), de artificios y trampantojos en la superficie del lienzo. Por consiguiente, presenta una obra de arte más pura, menos artificiosa y en un sentido de verdad que de no haber sido por este procedimiento, no tendría lugar.

Dicho lo anterior, Wolfgang Pehnt (1995: 115) manifiesta que esta pintura de relación mecánica está fuera del valor de corrupción que alberga la pintura. El pintor entiende este valor de corrupción, como una pintura alejada de los engañosos artificios de la propia pintura, los cuales ya no podían utilizarse. Es un peldaño más en la dirección en la que encamina sus pasos, cuando habla de hacer pintura del mismo modo que una cámara de fotos hace fotografías. El resultado es una imagen que se interpreta como un índice, en tanto que posee la intencionalidad de alejarse de la pintura a través del tratamiento mecánico de la misma dejando ver la huella de la materia. Esto es, la imagen resultante es el rastro o huella de los aparatos en esa conexión de facto que discurren por la superficie del lienzo para mover la pintura. Rut Martín Hernández (2014: 4) habla del resultado de estas imágenes como la aparición y desaparición de la pintura al ser raspada y quedar la huella de las mismas.

Así, las pinturas abstractas que analizamos tienen la apariencia de estar desprovistas de engaños y presentadas como verdaderas pinturas de futuro (Pehnt 1995: 115). La verdad, o la pintura de verdad no tiene que ver con una exactitud, abstracta y artificial, ni con un acto subjetivo de carácter intuitivo como señala Sánchez Meca (2004: 33). El concepto de verdad en esta obra tiene un sentido de revelación objetiva, descubierta por el artista y por el espectador a través de la tecnicidad y la mecanicidad del índice.

Es decir, para Richter, la forma de eliminar el subjetivismo de la pintura, no es otra cosa que la posibilidad de comprensión desde la objetividad de la apariencia del medio, traída por la lógica del índice, a través de ese rastro o huella de la mecanicidad del proceso. La verdad no viene de la mano del artista, sino de la huella del aparato; en este caso, de las grandes espátulas que mecanizan la pintura. Esta condición de verdad es la que le permite proseguir en la investigación sobre la realidad-cuadro y sus modos de aparecer (Hernández Sánchez 2005: 109). Richter traslada esa idea de realidad-cuadro, a través de la huella o registro de la propia pintura, dispuesta de una forma mecanizada. Esta es una consecuencia más de la imagen fotográfica, en cuanto a su concepción como signo indicial, desarrollada en la crítica a la crisis de la pintura como señala Osborne (1992: 112).

La huella o la idea de la pintura como huella, en este caso de los *Abstraktes Bild*, tiene que ver con esa evidencia de la pintura como materia y huella de las espátulas

utilizadas (Osborne 2010: 341). La referencia a la huella se vincula con el presente del medio, así como con un guiño al pasado de la pintura más cercano, en su actitud de negación. La pintura de este periodo puede vincularse además, como escribe Rut Martín Hernández (2014: 5) a la herencia de la tradición con el pasado pictórico y la memoria. Pero, para este estudio, lo importante es no perder de vista la condición indéxica de estas imágenes técnicas. En ello, no se niega la pertenencia a la memoria, ni tampoco a una revisión de la tradición pictórica, así como menos aún al historicismo. Pero lo verdaderamente interesante, lejos de misticismos ni utopías, es la relación entre pintura e índice como coexistencia para la realización del cuadro.

Por consiguiente, la mecanicidad del discurso pictórico tiene que ver, directamente, con la idea de signo indicial trasladada a la superficie del lienzo más allá del camino iniciado por las fotopinturas. Desde este punto de vista, la obra de Richter “es poseedora de una trayectoria que funciona como campo de pruebas para un análisis de las capacidades de la imagen en el arte contemporáneo” (Martín Hernández 2014: 5).

También Žižek advierte del carácter indicial de la obra de Richter y de lo real que hay en ella, no solo en las fotopinturas, sino también en la obra abstracta. Por tanto, Žižek establece un nexo de unión entre los dos polos, el figurativo y el abstracto como los dos extremos opuestos de un mismo hilo cuando escribe:

Richter invierte la relación al uso: en sus cuadros, el realismo fotográfico nos sorprende por ser algo artificial y manipulado, mientras que hay mucha más “vida natural” en el juego que se da entre las formas “abstractas” y las manchas. Es como si la identidad confusa de las formas no representativas fuese el último residuo de la realidad, de modo que, cuando pasamos de ello a la representación claramente identificable, ingresamos en el espacio de la fantasía, en el éter en el que la realidad se pierde de manera irrecuperable. El desplazamiento es de puro paralaje: no es tanto un desplazamiento del objeto cuando un desplazamiento de nuestra actitud ante el objeto contemplado (Žižek 2004).

A través de la cita anterior, Žižek advierte el estatuto indicial de la imagen pictórica en tanto que comprende el desplazamiento, desde las formas abstractas del cuadro, a lo real, el cual se identifica como un último residuo de realidad. Esta condición indéxica se aferra a una realidad que se escapa irremediamente, cuando la obra se convierte en artificio identificable. Según Žižek la “vida natural” se encuentra en estas representaciones abstractas por presentar una identidad residual. Es decir, una identidad no manipulada con engaño ni artificio.

Estas imágenes, abstractas, mecánicas, y por tanto indiciales, reflejan una realidad desbordada, puesto que nada hay más abstracto que la propia realidad intensificada y poco más siniestro que lo más cercano (Hernández Sánchez 2001: 16). Osborne señala que esas obras abstractas de gran formato también entran a formar parte de las fotopinturas, pues son eso, pinturas con técnica mecánica. En palabras del propio Osborne se trata de:

Las imágenes abstractas de Richter son imágenes de este espacio-imagen en sí. En este sentido, siguen siendo foto-pinturas. Se trata de un sentido ontológicamente más profundo del que tiene la frase cuando se utiliza para referirse a sus obras basadas en fotografías de forma más particularista, un sentido que resulta compatible con la noción de reproductibilidad, una relación analógica producida por una conexión indéxica (Osborne 2010: 341).



Figura 3. Gerhard Richter en su estudio. Grandes espátulas para los arrastres de pintura sobre el lienzo. Año. 2009. Documental *Gerhard Richter Paintings*. Corinna Belz.

A este respecto, la obra de Richter posee una historia teológica como sustituta ontológica (como portadora de lo divino), señala Belting (1994), que ofrece un modelo conceptual para la unificación de la iconicidad con la indexalidad como explica Osborne. Esta conceptualización, según Osborne, fue primeramente explotada en Benjamin, a lo que añade: “las pinturas de Richter exploran este espacio-imagen histórico a nivel de sus formas visuales” (Osborne 2010: 341).

Se trata, en definitiva, de rentabilizar el aprovechamiento mediante el juego de memorias, de recuerdos, de vínculos con el presente, pasado y futuro que, por su mismo carácter, aparece constantemente en cualquier uso del medio fotográfico (Hernández Sánchez, 2005: 108). Es aquí donde el índice cobra de nuevo importancia, poniendo en relieve la indexalidad histórica (Osborne 2010: 343) de la imagen que resulta de su inherente reproductibilidad (Durand 1999: 41). Por tanto, la reproductibilidad en este caso también es lo que deviene arte, puesto que se trata de reproducir mediante gestos mecánicos, realizados con los grandes rudimentos, las trazas de un real. Una huella creada desde la condición de rastro del aparato que la produjo, constituida únicamente en términos indécicos.

Conclusiones

Una vez abordada nuestra investigación, la primera conclusión de este estudio señala que la condición indicial de la pintura de Gerhard Richter responde a una relación en términos fotográficos. Desde el inicio de las fotopinturas, entendidas estas como verdaderas fotografías, Richter crea un reordenamiento de las categorías estéticas, puesto que en términos de apariencia así se presentan. A partir de ahí, comienza a gestar un proyecto donde su principal preocupación es la de pintar como una cámara hace fotografías. Esto se traduce en el desarrollo de una técnica directamente relacionada con un arte de máquina. Una técnica alejada de cualquier recuerdo a una pintura convencional, alejada de la historia del arte, e íntimamente relacionada con un proceder mecánico, técnico y desde el antiestilo, traído al frente del mundo de la fotografía.

La segunda conclusión señala el deslizamiento de lo fotográfico hacia lo pictórico en tanto que propicia una representación veraz de pintura, alejada de los artificios y engaños visuales. No existen pinceladas, no debe aparecer virtuosismo en los trazos, tan solo, una representación de la materia en sus propios términos. La mimesis debe ser eliminada a favor de un discurso sobre la propia naturaleza de la pintura. Este proceder, alejado de los artificios de los pintores, entra dentro de las lógicas del *índex*, una pintura que, en términos de apariencia, se desvela como auténtico y verdadero. Su condición mecánica la alejan de la artísticidad, para relacionarse con el mundo de la técnica, lo indiferente y lo banal. Es lo residual lo que aquí se torna como un indicio de lo que habitó. Lo mecánico, lo residual, lo quitado previamente dispuesto –la huella– es lo que entendemos como *índex* en este tipo de obras. La pintura aparece en ocasiones tras la previa eliminación de una capa superior, mediante grandes rudimentos. En este discurso, el hecho de raspar y quitar lo previamente dispuesto da buena cuenta de lo que señalamos aquí, que solamente, a través de la huella, de los indicios de la materia, se obtiene una pintura en términos de *índex*.

La tercera conclusión trae al frente unas obras auténticas, desde el punto de vista de la honestidad del medio, que trasladan al espectador a un territorio inexplorado, donde lo que se ve es tan solo eso, la materia dispuesta sobre una superficie que nos acerca a la realidad y, en ello, a la verdad, en un sentido de revelación objetiva, propuesto por el artista para el espectador a través de la tecnicidad y la mecanicidad del *índex*.

Por todo lo explicado, el concepto de *índex* es el término más oportuno para entender la naturaleza mecánica de estas pinturas. Igualmente, la obra abstracta de gran formato está conectada con las fotopinturas en la medida en que son parte de un todo y, la relación de esas partes entre sí, están fundadas en términos de *índex*. Una relación de causalidad entre el propio objeto y la memoria de lo que habitó en el cuadro a través de la materia, entendidos como auténticos *índex*.

Bibliografía citada

- Belting, H. 1994. *A History of the Image Before the Age of Art*. Chicago: Chicago University Press.
- Belz, C. 2009. *Gerhard Richter Paintings* [Documental]
- Durand, R. 1999. *El tiempo de la imagen. Ensayos sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Edwards, S. 2007. “Un paria en el mundo del arte: Richter marcha atrás”. Pp. 60-49, en David Green (ed). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.
- Flusser, V. 2001. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- Hernández Sánchez, D. 2001. “Las ciudades de Richter” en *Factótum*, 2001. 26-29.
- , 2005. “Pintura de apariencias. Gerhard Richter y las imágenes incompletas”. Pp. 57-119, en Ricardo Piñero, Domingo Hernández y Antonio Notario (eds). *Imágenes incompletas, Materiales de arte y estética I*. Salamanca: Luso Española.
- Martín Hernández, R. 2014. “En términos pictóricos. Un recorrido por los paisajes y figuras de la cotidianidad”. Pp. 4-6, en Víctor Ligorred. *Catálogo Víctor Ligorred: Figuras y Paisajes Contemporáneos*. Zaragoza: DPZ.
- Lang, L. 1995. “The Photographer’s hand: Phenomenology in Politics”. Pp. 32-50, en Jean- Philippe Antoine, Gertrud Koch y Luc Lang (eds). *Gerhard Richter*, París: Dis Voir.
- Osborne, P. 1992. “Painting Negations: Gerhard Richter’s Negatives” en *October* n° 62.

- , 2010. “Imágenes abstractas. Signo, imagen y estética en la pintura de Gerhard Richter”. Pp. 327-344, en Peter Osborne (ed). *El arte más allá de estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.
- Pehnt, W. 1995. “Entrevista con Gerhard Richter en 1984”. Pp. 112-118, en Hans-Ulrich Obrist (ed). *Gerhard Richter: Daily Practice of Painting. Writings 1962/ 1993*. Londres: The Mitt Press Anthony D’Offay Gallery.
- Peirce, C. S. 1987. *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus.
- Richter, G. 1995. “Notes, 1986”. Pp. 124-132, en Obrist, H. U. *Gerhard Richter: Daily Practice of Painting. Writings 1962/ 1993*. Londres: The Mitt Press Anthony D’Offay Gallery.
- , 2003. “Notas 1964-1965”. Pp. 15-23, en Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- , 2004. “Notas 1986-1992” en *Arte y Parte*, n° 49, febrero/marzo, 27-31.
- Rose, B. 1979. *American Painting: The Eighties*. Buffalo: Thoren-Sidney Press.
- Sánchez Meca, D. 2004. *Comprensión e interpretación de las obras filosóficas. Fundamentos de hermenéutica aplicada*. Madrid: UNED.
- Schilling, J. 2003. “El pintor Gerhard Richter”. Pp. 12-25, en AA. VV. *Gerhard Richter: una colección privada*. Málaga: CAC.
- Žižek, S. 2004. “Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma” en *Rebelión, revista digital*, en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=15886>

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

